



This article appeared in *Revista Portuguesa de Humanidades* (2018, V. 22, 1-2) published by *Axioma – Publicações da Faculdade de Filosofia*. The attached copy is furnished to the author for internal non-commercial research and education use, including for instruction at the authors institution.

Other uses, including reproduction and distribution, or selling or licensing copies, or posting to personal, institutional or third party websites are prohibited.

The copyright of this article belongs to *Aletheia – Associação Científica e Cultural*, such that any posterior publication will require the written permission of the President. For the use of any article or a part of it, the norms stipulated by the copyright law in vigor are applicable.



Revista Portuguesa de Humanidades
Director Prof. Doutor Miguel Gonçalves

ALETHEIA - Associação Científica e Cultural
Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais
Praça da Faculdade, 1
4710-297 BRAGA
Portugal
aletheia.ffcs@braga.ucp.pt

«O que então conscienciosamente escrevi»: Camilo Castelo Branco sobre a crítica de poesia

RICARDO NOBRE

Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
rnobre@letras.ulisboa.pt

Abstract

Written and published by Camilo Castelo Branco from 1849 through 1865, the texts included in *Esboços de Apreciações Literárias* (1865) reflect the author's evolution of thought and theoretical reflection on the phenomenon that is literature. In spite of an abundant presence of poetical guidelines, it appears to be clear that the theoretic model which encompasses both critical and terminologically Camilo's criticism is based on doctrines inherited from Classical Antiquity. It is through this connection — mainly to Aristotle — that in this paper I intend to describe and analyse the meta-poetical texts of *Esboços de Apreciações Literárias*.

Keywords: Camilo Castelo Branco, *Esboços de Apreciações Literárias*, poetics, Aristotle

A leitura faz parte da história dos textos (Ingarden, 1979: 273; Jauss, 2015; Todorov, 1980), cujo estudo completo não pode desatender a recepção das obras no momento da sua primeira publicidade. Desta recepção incoativa fazem parte, além de pequenos anúncios e panfletos, prefácios, posfácios¹ e textos de apreciação crítica impressos em jornais e revistas que, pelo fim da censura, pela lei da liberdade de imprensa² (Tengarrinha, 1992: 253) e pela evolução dos processos mecânicos de reprodução de texto e imagens (Tengarrinha, 1989: 131, 133-134)

* Estudo elaborado no âmbito da Bolsa de Pós-Doutoramento com a referência SFRH/BPD/115195/2016, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

1 Frequentemente em forma de carta, quando entre crítico e criticado há relações de amizade, ou simulando uma conversa entre autor e leitor.

2 Celebrada por Almeida Garrett (1853: 177-179, cf. 279) em poema integrado em *Lírica de João Mínimo*.

se multiplicaram, com maior ou menor longevidade, tiragem ou influência, ao longo do século XIX (Coelho 1997a; Coelho, 1997b; Rodrigues, 1998). Além de transformações tecnológicas e políticas, em especial na sequência da estabilidade e progressos da Regeneração, a actividade de editores franceses e a acção de tipografias e impressores portugueses potenciam a circulação de periódicos e de livros. Os autores deixam-se influenciar pelos novos meios de publicação, «polarizando tendências, orientando e alargando o público leitor» (Coelho, 1997b: 930), ou seja, a técnica produtiva tem implicações estéticas, em particular no que respeita a narrativas curtas³. Em face da proliferação de tamanha oferta, compreende-se o crescimento da crítica, visando a hierarquização e a atribuição de valor às obras saídas dos prelos.

No entanto, e algo paradoxalmente, o Romantismo português não produziu, com pontuais excepções, um pensamento estético que acompanhasse novas formas expressivas e discursivas (Coelho, 1969: 12), dado que os textos de divulgação e as polémicas oitocentistas (de onde raramente está ausente a necessidade de afirmação de novas gerações em respeito às anteriores) não atingem, na maior parte das vezes, a força e o empenho de um trabalho teórico de âmbito crítico⁴.

Como no caso de folhetins romanescos e de poesias, muitos destes textos críticos não passaram da versão de ensaio «experimental» das páginas de jornais e revistas. Todavia, alguns conheceram a publicação em volume e são hoje considerados trabalhos fundamentais da crítica portuguesa, quer pela formulação de problemas, quer pelo pioneirismo das suas reflexões. No século XIX, os críticos considerados mais inovadores foram António Pedro Lopes de Mendonça (1855; cf. Ribeiro, 1980) e Andrade Ferreira (Ferraz, 1997); merecem, todavia, referência Garrett e Herculano, por serem os primeiros teóricos do Romantismo em Portugal, bem como Rebelo da Silva, Manuel Pinheiro Chagas e Ernesto Biester, ligados à *Revista Contemporânea de Portugal-Brasil*, na qual Salgado Júnior

3 Júlio César Machado (1863: 14) apresentará uma colecção de contos, «escritos rapidamente, com rapidez vão ser lidos; *a vapor* é o seu título, a sua romaria é o caminho-de-ferro! / Parte o comboio. De estação a estação, ficará lido um conto. Boa viagem, leitor!».

4 É quase necessário esperar até à fundação do Curso Superior de Letras, em 1858 (as aulas começaram em 1861), para assistir a um verdadeiro florescimento da crítica literária em Portugal, protagonizada pelos seus professores (titulares ou em substituição) ou candidatos à cadeira de Literaturas Modernas; refiro-me a nomes como os de Mendes Leal, Rebelo da Silva, Pinheiro Chagas e Teófilo Braga; Luciano Cordeiro foi um candidato não admitido. As *Memórias da Literatura Contemporânea*, de Lopes de Mendonça (1855), são anteriores à nomeação (em 1860) do seu autor para docente daquela instituição, mas o professor não ocuparia a cadeira por motivo de doença incapacitante.

(1997: 233) vê um momento-chave do ensaísmo literário do Romantismo português. Da *Revista Contemporânea* participará, como ficcionista e crítico literário, Camilo Castelo Branco⁵.

Coincidindo com colaboração na imprensa portuense, Camilo Castelo Branco estreia-se como crítico quase ao mesmo tempo que faz o tirocínio como ficcionista, pelo ano de 1848⁶ (quando publica o sucesso *Maria! Não me Mates que Sou Tua Mãe!* e os textos sobre *O Céptico*, de D. João de Azevedo; *Os Pundonores Desagravados* haviam saído em 1845). Tinha vinte e três anos e, a acreditar nas deduções de Aquilino Ribeiro (1974 I: 168-166; 1974 II: 37-38), uma formação escolar deficiente; apesar do estudo de Prado Coelho (2001: 107-138), não é totalmente claro como terá Camilo atingido tamanha solidez de conhecimentos sem mentor nem uma frequência regular de estudos. Uma hipótese relevante é ter passado muitas horas em bibliotecas, donde, como ele próprio diz de Inácio Pizarro, lhe teria vindo o gosto pelos alfarrábios (Castelo Branco, 1969: 301). O facto é que, em 1865, data dos últimos textos críticos que vieram a formar o corpo dos *Esboços de Apreciações Literárias*⁷, Camilo não é menos que um erudito, além de dramaturgo, poeta e sobretudo ficcionista — 1865 é, ainda, o ano em que *A Queda dum Anjo* é dado à estampa.

Ainda assim, desde o seu tempo que nos textos camilianos de natureza meta-literária se apontam imprecisões e incoerências (Cabral, 2003: 273). As mesmas características evidenciam-se em outros escritos, nos quais é preciso reconhecer constantes incongruências e contradições — que eu proporia ler como uma auto-ironia constante que ilude, muito conscientemente, o leitor (Prado Coelho, 2001: 23, fala de um «baile de máscaras» para definir a mistura da realidade biográfica com a ficção) —, não se podendo, todavia, negar que o escritor tenha revelado um pleno domínio (implícito e explícito) dos códigos literários dos géneros

5 Do conjunto de narrativas breves resultarão os volumes *Doze Casamentos Felizes* (publicados a partir do número inaugural, em 1859) e *Cenas Inocentes da Comédia Humana* (a partir de 1860). Como crítico, colabora a partir do n.º 3 de 1862. As obras de Camilo (incluindo *Amor de Perdição*) são quase todas apreciadas na «Crónica Literária», rubrica da responsabilidade de Ernesto Biester.

6 Alexandre Cabral (2003: 272) data de Lisboa (n.º *A Semana*) e de 1850 a estreia como crítico, mas a crítica a *O Céptico*, de D. João de Azevedo (1848?), foi publicada entre 2 de Novembro e 29 de Dezembro de 1849 (n.º *O Nacional*) e encontra-se datada de 1848.

7 A obra é uma recolha selectiva. Nos *Dispersos* encontram-se outros ensaios críticos publicados pelo autor na imprensa até 1865. Depois desta data, além de estudos eruditos como o de Camões, realçam-se os textos críticos do *Cancioneiro Alegre* (1879) ou aqueles publicados em *Serões de S. Miguel de Ceide* (1885-1886).

que cultivou. Camilo Castelo Branco participa, portanto, do número de autores que, além de críticos, são autênticos escritores (como Herculano, Castilho, Lopes de Mendonça e Pinheiro Chagas), o que faz deles menos dogmáticos e intransigentes (mas não rigorosos) do que os austeros doutrinadores e pedagogos, como Cândido Lusitano, Pedro José Fonseca, Francisco Freire de Carvalho, entre outros. Partilhando uma estética literária baseada essencialmente na pureza da linguagem (Venâncio, 1998: 140), Camilo, como outros românticos, não teria interesse em seguir nenhum programa doutrinário⁸.

Não obstante, o estudo das ideias literárias de Camilo⁹ não pode ser feito sem ter em consideração diferentes tipos de textos sobre os quais o escritor ajuíza. Com efeito, na apreciação de narrativas de ficção, Jacinto do Prado Coelho (1969: 20-23) nota disposições metadiscursivas distintas das que Camilo usa para a poesia lírica, teatro e poesia satírica; Carlos Reis (1994) identifica que também no romance há diferenças entre o romance francês e certa produção ficcional portuguesa. Além disso, em momentos metanarrativos, pretende-se uma «espécie de pedagogia do gosto e de doutrinação do leitor», visto que a «Literatura [é entendida] como instrumento de refinamento cultural, com indissociável propensão ideológico-moral» (Reis, 1994: 109). Outra variante a ter em atenção considera a amplitude cronológica dos textos que compõem os *Esboços de Apreciações Literárias*, pois estes foram escritos em circunstâncias e com propósitos diferenciados. Finalmente, saliente-se, com excepção da Marquesa de Alorna, já falecida, a simpatia geral que Camilo sente pelos autores recenseados, seus contemporâneos e conhecidos, situação que ajuda a justificar a tolerância a respeito de erros mais graves¹⁰. Assim, as críticas com contornos mais severos

8 Como Garrett — em sucessivos prefácios, desde 1825, com *Camões*, até 1843, com o *Romanceiro*, passando pela *Lírica de João Mínimo*, cujo prefácio traz a data de 1828 —, Camilo também proclama, logo em *Anátema*, independência de escolas e alheamento em relação ao Romantismo: «existe uma escola romântica, democrática, social e regeneradora. Não tem academias, nem paragem determinante. É imensa, eléctrica e onipotente. Lá é que se aprende a agradar às turbas, delas se inspira *esta mocidade coroada e corajosa*, é dela, finalmente, que surgem os apodos e vaias literárias para os que sacrificam ao passado o cabedal de inteligência negativa para esta *sociedade aspiradora*. / O escritor destas cousas ainda não abriu matrícula, nem pede que o inscrevam» (Castelo Branco, 2003: 73-74).

9 Cf. Moisés (2000: 214-220), além de Coelho (1969).

10 Os autores recenseados são D. João de Azevedo, José Barbosa e Silva, Francisco Morais Sarmiento, Ramos Coelho, Joaquim Pinto Ribeiro Júnior (dois textos), Coelho Lousada e Soares de Passos, Faustino Xavier de Novais, Marquesa de Alorna, Júlio César Machado (dois textos), Ernesto Biester, Manuel Roussado, Bulhão Pato, José Gomes

seriam feitas a Teófilo Braga¹¹, embora ainda estejamos longe do tom que alcançaria em *Vaidades Irritadas e Irritantes*, publicadas em 1866 (Venâncio, 1998: 205).

Recorde-se, finalmente, que a exposição dos conceitos teóricos nos textos críticos de Camilo é fortemente condicionada pelo entendimento que o autor tem da própria crítica. O aperto do ambiente cultural português e o fraco reconhecimento (incluindo financeiro) que tal trabalho implica tornam-na «quase impraticável», motivando a pouca quantidade de ensaios literários na década de 60 do século XIX (Castelo Branco, 1969: 26). Em simultâneo, aplicada à poesia, a crítica conduz a maus resultados, pois se esta actividade participa da razão, a poesia pertence à emoção, sentimento íntimo que se opõe ao mundo intelectual das ideias¹². Não por acaso, Camilo Castelo Branco (1969: 74) chega a negar ao poeta a razão e o juízo, deixando claro que «Poeta que raciocina é um cáustico da paciência humana». Assim, o trabalho que desenvolve no âmbito teórico é «feito com lisura [...], ao correr da pena, sem vaidades de crítica, simples esboço em que me dou mais conta a mim que aos outros das minhas impressões» (Castelo Branco, 1969: 128). Também por isso, chamado a apresentar o livro de poesias de Faustino Xavier de Novais, Camilo Castelo Branco (1969: 148) declara que «crítica» e «juízo» são «os dois atributos mais sublimes do entendimento humano». Pela natureza do objecto e pela metodologia que tal tarefa exige, o escritor afasta-se desta formulação analítica e teórica que estrutura a reflexão literária, condenando «cozinheiros de empadões literários» e definindo como desnecessário «armazenar uma enciclopédia para ajuizar duns versos» (Castelo Branco, 1969: 149). Por outro lado, a crítica contemporânea, descrita como uma

Monteiro, Rebelo da Silva, Teófilo Braga, Câmara Sinval e Inácio Pizarro de Moraes Sarmento.

11 José Gomes Monteiro, a quem Camilo chamara «tesoureiro de patranhas», «rato de biblioteca» e «escritor que não pode ser comparado aos menos de medíocres» (*Aurora do Lima*, de 28 de Outubro de 1856, e *Mundo Elegante*, de 28 de Maio de 1859; expressões citadas *apud* Júlio Dias da Costa em *Dispersos de Camilo*, p. 67) recebe maior simpatia no texto que recolhe nos *Esboços* (cf. Costa, 1924: 68, onde se faz uma síntese de apreciações de Camilo sobre Gomes Monteiro; v. Cabral, 2003: 272-273, sobre a evolução da crítica a este escritor).

12 A propósito do livro de poesias de Martins Sarmento, afirma: «É grosseira audácia avaliar um poeta quando vos ele fala de si, sempre de si, e não vos dá margem a discutir-lhe a ideia no tribunal da razão, que é coisa que poetas nunca tiveram, ou, se tivessem, não seriam poetas à feição do molde em que hoje se fundem» (Castelo Branco, 1969: 74).

leve aparência de Horácio, reduz-se a um conjunto de «trivialidades», «lugares-comuns», «vagos reparos», «censuras sem doutrina» e «doutrinas sem aplicação»¹³.

Com estas palavras, Camilo reprova a falta de discrição do crítico e considera que demasiada erudição a propósito de poesia a oculta, sobretudo quando deixa de se concentrar no objecto de análise¹⁴. A alternativa seria recorrer a múltiplas citações de versos, sem negar ao leitor um componente instintivo na apreciação da poesia: «é necessário citar, citar muito, ou restringir o juízo a poucas letras, dizendo: é boa poesia. [...] O merecimento do livro [...] há-de o leitor lá procurar-lho com o seu bom instinto»¹⁵. A apresentação de uma obra ao público vem a ser traço característico desta posição doutrinária sobre a crítica, que deste modo se exime de fazer um estudo apreciativo. Já nas páginas da *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, Camilo apenas se compromete com Ernesto Biester a fazer crítica informal, «como se o que vai escrito, fosse falado em fluente prática, numa banca de *café*, ou debaixo de uma árvore ripada e enfezadinha do *Passeio*»¹⁶. Essa informalidade é um processo comunicativo eficaz de dar a conhecer textos recém-publicados, contribuindo para o seu sucesso editorial.

13 Castelo Branco (1969: 150). Relacionado com esta actividade está o reparo que o autor faz sobre o já então falado elogio mútuo da crítica: «Há muitos anos que eu ouço falar na associação de escritores, denominada elogio mútuo. Consta [...] que [...] alguns escritores se haviam acamaradado, e estatuído que uns aos outros se elogiariam de modo que, fora do seu círculo, nenhum talento pudesse vingar» (Castelo Branco, 1969: 195); «Quem são, pois, os escritores arguidos de se estarem em perene admiração uns dos outros? [...] Os Castilho, Mendes Leal, Herculano, Rebelo da Silva, e outros, que, em várias províncias das letras, professam estreme e brilhante individualidade? Quem teria o descoco de molestar-se dos elogios mútuos destes nomes, se eles se elogiassem? As queixas bem traduzidas, quereriam dizer: “Reparem que estou aqui eu! Façam favor de dizer ao mundo que eu cheguei aqui ontem [...]”» (Castelo Branco, 1969: 198).

14 Leiam-se sobretudo estes dois passos: «Tal crítico anuncia-vos um livro, propõe-se julgá-lo, põe em cena quantos escreveram em línguas mortas e vivas, incomoda todos os autores, menos o autor do livro que quer julgar. [...] Como se o seu fim fosse escrever crítica para abrir a boca admirada da crítica» (Castelo Branco, 1969: 123); «Os aparatosos adereces com que a análise se nos impõe é vaidade do crítico» (Castelo Branco, 1969: 123).

15 Castelo Branco (1969: 123); por outras palavras, defendera: «Temos de transcrever outros muitos [versos], quando nos faltarem na palheta as tintas com que o pincel mais adestrado consegue apenas com muitos traços esboçar escassa cópia de belezas feitas para se verem, e se admirarem lá, na tela primitiva» (Castelo Branco, 1969: 90).

16 Castelo Branco (1969: 171). Na mesma ocasião, censura «A gente critiqueira [...] que dispensa ler um livro, logo que teve a felicidade de lhe ver o nome na vidraça do livreiro» (Castelo Branco, 1969: 172).

Apesar da abundância das orientações teóricas, há duas constantes nessa actividade crítica: uma é a «falta de isenção» e a «parcialidade dos juízos» de que fala Alexandre Cabral (2003: 272); a outra é o facto de o modelo teórico que enquadra conceptual e terminologicamente a crítica camiliana se basear em doutrinas herdadas da Antiguidade Clássica, sem que isso seja necessariamente manifestado. E essa subordinação será constantemente fiel, permitindo-lhe, em simultâneo, acolher elementos inovadores (atitude valorativa que também se manifesta na famigerada normatividade clássica), embora cautelosamente. É esta ligação com a Antiguidade que procurarei, nos textos metapoéticos dos *Esboços de Apreciações Literárias*, descrever agora, sobretudo a partir de Aristóteles¹⁷, aceitando porém uma prolongada mediação (Pereira, 1995).

A partir destes pontos prévios, inscrever-se-á a doutrinação metaliterária camiliana menos na crítica do que na divulgação, mas não se lhes negará componentes da crítica clássica atrás mencionada. Sem impor regras e sem prescrever dogmas baseados em textos antigos¹⁸, Camilo Castelo Branco assume uma

17 Os escritores clássicos que vêm a ser mestres da poética, com cabedal didáctico, são Aristóteles e Horácio, cujo conhecimento não precisa ser adquirido na leitura dos textos originais: a literatura portuguesa de quinhentos e setecentos é rica de exemplos de obras que divulgam aquelas ideias, expandindo-as com apoio da crítica estrangeira, que muitas vezes as comenta (como Boileau, que Camilo cita), atribuindo-lhes significados, valores e até força legal que lhes são estranhos na origem. Ainda assim, o estudo da mediação (traduções disponíveis ou tratados de sistematização teórica) não poderá ser feito nesta ocasião. No entanto, nada sugere que Camilo conhecesse a obra de Aristóteles, excepto por literatura secundária. Muitas referências directas ao sábio são verdadeiros lugares-comuns na recusa das regras aparentes. Lembrem-se algumas declarações recolhidas nos *Dispersos*: «A alma do homem enfastia-se depressa com o manjar das indigestas resmas de filosofia de Aristóteles» (Castelo Branco, 1924: 345); «Não comprometais, por favor, esses modestos literatos a quem não sobra tempo para leccionar poetas. Deixai medrar uns no esquecimento, outros na delicadeza, e outros na boa-fé de muitos, que como eu não sabem medir versos pela clepsidra de Aristóteles» (Castelo Branco, 1924: 263); «Aristóteles, citado por muitos que não o leram como eu» (Castelo Branco, 1926: 101). Vale a pena recordar, ainda, que, sobre o drama *Poesia ou Dinheiro* (que figuraria na 1.^a ed. das *Cenas Contemporâneas*, mas não na 2.^a), Camilo (como Garrett fizera numa nota a *Lírica de João Mínimo*, condenando *Camões* e *Dona Branca*) sentencia: «É absurdo, porque não respeita Aristóteles, nem os grandes mestres, e faz tremer na sepultura a ossada do grande Racine, quando, sem respeito à unidade da acção, entremete sete meses do primeiro ao segundo acto! Pouca vergonha!» (Castelo Branco, 1925: 401-402).

18 Concordando com este princípio, o escritor não faz apelos à autoridade, embora mencione Aristóteles, Horácio (que cita), Longino e críticos franceses (em particular Boileau, também citado).

atitude equilibrada e de bom senso. Os conceitos são definidos de modo consciente e suficientemente abstracto para se aproximarem da ambiguidade. Além do mais, definir poeta (e poesia) é dar a definição do «indefinível» (Castelo Branco, 1969: 89-90), e medir o «merecimento da poesia» (Castelo Branco, 1969: 96) é avaliar nela «três preciosas qualidades: primor de linguagem, conhecimento do coração, e elevada filosofia, [...] tão elevada que a personalidade do autor desapareça nela, e fique a humanidade» (Castelo Branco, 1969: 97). Deste modo, tal como a *Poética* de Aristóteles, Camilo atribui à poesia as qualidades de ser filosófica (porque relata «o que poderia acontecer») e de expressar o universal, ao contrário da história (1451b), com a diferença de que o romancista entende que, pela linguagem, o poeta pode fazer a transposição entre ambos, transformando um caso pessoal numa expressão empática a todos os leitores, questão que remete para a função e utilidade da poesia, central na teoria camiliana.

Ao longo dos *Esboços de Apreciações Literárias*, o valor extralinguístico da poesia apresenta-se sob três diferentes perspectivas, oscilando entre extremos opostos. Se num texto de 1860, logo a seguir a anunciar que «*Amar a arte pela arte é utopia*», Camilo (Castelo Branco, 1969: 136-137) não reconhece qualquer utilidade ao poeta, quatro anos antes, defendera que a função da poesia é «dar conforto à mágoa alheia» (Castelo Branco, 1969: 110), sugestão que se relaciona com o conceito aristotélico de catarse, que, na tragédia, se alcança «por meio da compaixão e do terror» (1449b). Excedendo os objectivos *delectare, movere e docere* horacianos (*Arte Poética*, vv. 333-334), Camilo Castelo Branco completa, em 1863, uma tentativa de atribuir valor à literatura quando, a propósito das *Lágrimas e Tesouros*, de Rebelo da Silva, declara: «para aqueles [leitores] que não chorarem [...] restam ainda os tesouros de linguagem, de altos pensamentos e de profunda moralização» (Castelo Branco, 1969: 244).

Por conseguinte, a moralização recoloca o argumento do lado do leitor e da recepção da obra, valorizando-a no plano da ética um dos principais traços da poética do classicismo¹⁹, ao mesmo tempo que retoma duas propriedades há pouco fixadas para a poesia: uma estética (linguagem) e outra filosófica (pensamentos). E é filosoficamente que promove a devastação dos poemas de Teófilo Braga, juntamente com uma lista apreciável de imprecisões históricas em que se surpreende um crítico erudito muito bem informado. Para evitar erros como estes, o poeta tem de ter consciência de que a composição literária nasce da conjugação do saber com o talento pessoal, que é por ele dirigido. Camilo admite

19 Trata-se de um dos principais traços da poética setecentista (Silva, 2000: 527-529), a que Camilo e outros românticos foram sensíveis.

que o poeta possa nascer poeta, mas melhora as suas qualidades pelo estudo e conhecimento de outros autores, preferencialmente quinhentistas portugueses, visto que a nacionalidade dos modelos literários também é bastante relevante: um dos problemas do prefácio da *Visão dos Tempos*, de Teófilo Braga, é desatender os portugueses em benefício de pensadores franceses e alemães. O estudo de modelos fornece formas de expressão, incluindo a organização discursiva, selecção de palavras (uso corrente, sendo possível criar neologismos ou recuperar vocábulos caídos em desuso) e correcção sintáctica, mas não necessariamente o tema.

Quando o crítico fala de «enjoos de tanta poesia requentada [...], sem cunho português, sem nervo [...], que tanto era elegia, como madrigal, como ditirambo no feitio» (Castelo Branco, 1969: 83), não se deixa de adivinhar a defesa do respeito pelos géneros literários, pela tradição e pelos escritores portugueses²⁰. Noutro contexto, Camilo fala da «algaravia das byronianas baforadas contra o destino» (Castelo Branco, 1969: 85) e, de modo mais incisivo, diria ainda, instalando a suspeita em relação aos poetas que «Cuidam [...] que o estar sempre em colóquio com as brisas e as flores os dispensa de saberem como é que os Camões e os Ferreiras punham em vernáculo o idioma dos deuses»²¹. O argumento termina na condenação dos «poetas principiantes» que, por «um absurdo pueril» e «ares de impertinente pedantismo», pensam que «a ideia do século XIX não frisa na linguagem do XVI» (Castelo Branco, 1969: 86). Um bom exemplo desta prática é dado por Pinto Ribeiro, que comprovou «que não há moderno quadro que não frise na moldura antiga, nem forma prescrita para tal e determinada ideia»; por isso, com sucesso, «Vazou em hodiernos moldes o pensamento antigo; fundiu no modelo antigo a inspiração moderna» (Castelo Branco, 1969: 92-93). Calisto Elói não diria melhor, como também não disseram os defensores dos antigos na

20 Noutro texto, admite: «O poeta lírico, nascido na fértil sazão dos nossos tempos, desdouraria o seu engenho exercitando-o em cantatas, natalícios, epicédios, madrigais, e anacreonticas. Se a moda voltasse, se a mitologia, apesar da razão, volvesse a acarinhar a imbecilidade moral dos seus panegiristas, mais dum talento, legitimamente reconhecido, ficaria mudo por incapaz de abastardar-se, e livelar-se na plana das mediocridades, prontas sempre a abraçar todas as reformas de arte, que não conhecem» (Castelo Branco, 1969: 95). Recorde-se também o elogio a Inácio Pizarro: «A linguagem é correcta, vigorosa, meã entre o classicismo dos historiôgrafos e as locuções audaciosas ou românticas daquele tempo» (Castelo Branco, 1969: 303).

21 Castelo Branco (1969: 83-84). Note-se que Pinheiro Chagas (1867: 119) não pensava de forma diferente: «Era absurda a suposição, e propalavam-na apenas uns poucos de maraus da oitava rima, que julgavam muito mais fácil fazer versos sem ler Virgílio, do que ler Virgílio e fazer versos depois».

Querela dos Antigos e Modernos, cuja autoridade continuava actuante na reflexão sobre o processo criativo da nossa poesia ao longo de oitocentos.

De acordo com isto, nos *Esboços de Apreciações Literárias*, quando traça as características da poesia sua contemporânea, em 1854, Camilo sublinha a renúncia da concepção da poesia como conhecimento ou arte em proveito da inspiração, seguindo o exemplo de Charles Nodier²², que «declarou que produzia uma loucura todas as vezes que raciocinava»; em consequência, resume Camilo, «a rapaziada fina mandou a arte de presente aos manes espavoridos de Aristóteles, e declarou-se toda orvalhada pelo chuvaire celestial da imediata inspiração» (Castelo Branco, 1969: 74). A mesma actualização é sugerida por meio da referência a um dos principais mitos que tematizam o poder da poesia: «aos modernos Anfiões mudou-se-lhes o feitiço, são eles os atraídos pelo cascalho das estradas, pelas pedreiras dos “melhoramentos materiais”» (Castelo Branco, 1969: 81). Assim, é admissível pensar que, tal como Carlos Reis (1994) observou quanto à reflexão programática do romance, Camilo pensasse em dois tipos distintos de poesia: a verdadeira (tradicional) e a contemporânea (influenciada pela literatura francesa). Que Camilo prefere a primeira não há muitas dúvidas: descrevendo a poesia do seu tempo como «volátil, aérea, eléctrica, súbita, e diáfana como tudo que vedes sair das mãos do artífice contemporâneo», além de «ímpetuosa e lúcida», «instantânea e vaga» (Castelo Branco, 1969: 75). Parecendo estar reunidas as condições para «confirmar a profecia que aventara Pelletan», ou seja, a poesia, substituída pela prosa, estaria a chegar ao seu fim. Contudo, Camilo Castelo Branco (1969: 75) reconhece que o gosto evolui, inscrevendo a poesia na sua época, de que é uma projecção: «Seja boa ou má, esta poesia, assim fútil e magra, é verdadeira, é filha legítima do tempo, é puro sangue, é a nossa poesia». É por isso que, com o triunfo das ideias românticas, a leitura de Filinto Elísio, Correia Garção e Rodrigues Lobo provocam sono aos novos poetas.

A poesia é a tradução de um sentimento pela palavra escrita, segundo uma concepção quase inovadoramente romântica, cuja formulação clássica nunca foi claramente esta, apesar de Aristóteles afirmar que «quem imita representa os homens em acção» (*Poética*, 1448a; cf. 1448b). Conceber a poesia enquanto «condão das almas que se elevam ao de cima do seu invólucro de barro» não implica que «poeta seja de si uma criatura tão à parte [...] que não haja necessidade de entreter relações com o género humano». Embora também Aristóteles entendesse que a poesia é resultado de um exercício racional (Halliwell, 1999:

22 Ficcionista, poeta romântico e filólogo francês (1780-1845), publicado em Portugal.

152-153, 157; sobre Platão, v. porém Ferrari, 1999: 93-99), o crítico sustenta o juízo apelando à autoridade de Horácio: «Uma, e talvez a primeira das suas precisões, é estudar, é saber. *Sapere est et principium et fons*, disse Horácio; e, depois de Horácio, provaram-no outros, grandes poetas como ele, com os quais é bom travarem relações, nas horas vagas, os mancebos inspirados». Assim, conclui Camilo: «Inspiração todos nós a temos [...]. A diferença é dizer, é revelar, e haurir do tesouro da eloquência a riqueza da palavra» (Castelo Branco, 1969: 116). A relação entre ideia e palavra é uma projecção da dicotomia forma e conteúdo ou, de modo mais ou menos correlato, entre originalidade e conhecimento da tradição (Castelo Branco, 1969: 117):

Por mais ardentes que lhe tumultuem as ideias na alma, por mais copiosa que lhe mane a veia do estro, se o poeta não tiver lá dentro essa outra faculdade de transfundir na palavra a imagem, poderá articular sons, rimar palavras, acumular ideias em confuso caos; mas vestir o pensamento dos trajes próprios, comunicá-lo semelhante ou quase semelhante à concepção, esta é a baliza onde param descoroçoados os principiantes capazes de se verem nos modelos da arte.

Camilo retoma e prolonga a questão dos modelos a imitar tal como apresentada por Horácio — manusear modelos com trabalho diurno e nocturno (*Arte Poética*, 268-269) —, seguindo, inclusivamente, uma prática frequente na crítica setecentista e oitocentista: mesmo os autores canónicos cometem erros e o novel escritor tem de saber identificá-los e evitá-los²³. Apesar disso, para Camilo Castelo Branco²⁴, a mimese, enquanto sujeição a modelos literários, não é verdadeiramente uma preocupação poética, pois é mais importante assegurar uma forma de expressão vernácula eficiente. É necessário constituir a novidade linguística a partir do exemplo dos bons modelos quinhentistas, que, por sua vez, aplicaram com eficácia princípios aristotélicos e horacianos, vulgarizados pelos tratados de retórica. Com efeito, Camilo integra-se no conjunto de autores «puristas» da língua, melindrado pelo galicismo e vícios de linguagem (Venâncio, 1998: 120-132), como Filinto e Castilho, aos quais juntaríamos sem escrúpulo um

23 É por isso que, pelo estudo, Filinto Elísio, segundo Camilo (Castelo Branco, 1969: 90), «exumou riquezas de linguagem, que jazem soterradas debaixo da aluvião do gongorismo e das academias» barrocas.

24 Não há, nos *Esboços de Apreciações Literárias*, muitas «orientações» relativas a leituras de modelos, nem teóricas nem exemplares, excepto em questões linguísticas: aconselha-se o conhecimento de Barros, Lucena, ou seja, autores que não seriam recusados por Calisto Elói. Por outro lado, identificam-se alguns modelos de poetas com os quais se estabelece uma afinidade criativa.

Almeida Garrett. A novidade estilística pode ser alcançada pelo adjectivo, que merece de Camilo a opinião de que «A ciência do adjectivo é o mais relevante dote do escritor elegante» (Castelo Branco, 1969: 157). O exagero é atenuado se se recordar que a mesma opinião é assumida por tratados de retórica do século XVIII (Pinto de Castro, 2008: 114).

Distante da atitude condenatória de Platão ou do aparato técnico de Aristóteles, Camilo nunca força definições, sem ser quando, apoiado em citações de Pinto Ribeiro, por exemplo, patrocina o conceito de poeta enquanto «alma [...] / Condenada a sofrer» (Castelo Branco, 1969: 89). Noutra tentativa, ficara validado o significado de poeta enquanto ser hiperestésico, ser sensível cuja excepcionalidade resulta em agonia, dor e incompreensão²⁵: «o poeta, se lhe estala o vínculo que o prende ao mundo, se lhe desbota o ideal colorido com que retoca as imperfeições da terra, já não é deste mundo. A dor acrisolou-o; a alma, se ainda pura, fugiu para o céu; se pervertida pela dor, caiu no inferno do desalento» (Castelo Branco, 1969: 77; cf. 89-90).

Relativamente à forma, como Aristóteles na *Poética* (1447b) e António Feliciano de Castilho (1874: 56) no *Tratado de Metrificação Portuguesa*, Camilo distingue a versificação daquilo que é a essência do discurso: «ser poeta não é ser recrutador de consoantes, alinhador de [...] versos [...], que não são sinónimo de *carmen*» (Castelo Branco, 1969: 89-90). «A poesia», declara ainda Camilo (Castelo Branco, 1969: 107), «não está no dicionário do Cândido Lusitano, nem no cabaz portátil das edições amaneiradas de Lamartine e Vitor Hugo. Senti por vós, não sintais por eles»²⁶. Por conseguinte, Camilo permite alguma irregularidade formal à poesia de Martins Sarmiento porque «é poeta. O seu livro pertence todo ao coração. O estilo dele tem a encantadora desordem dos ímpetos que o fizeram sair, como pedaços de lava, que saltam da cratera, antes da inteira explosão»

25 Como Ovídio entre os bárbaros. Camilo cita a frase, que se tornou expressão corrente: *Barbarus hic sum, quia non intelligor ulli* (Castelo Branco, 1969: 76), ou seja, «o bárbaro aqui sou eu porque não sou compreendido por ninguém».

26 Garrett (s/d II: 36) exprime, no *Romanceiro*, a mesma opinião sobre a influência estrangeira, mas apresenta um «programa nacional» para a poesia: «Vamos a ser nós mesmos, vamos a ver por nós, a tirar de nós, a copiar de nossa natureza [...] / O que é preciso é estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as legendas em prosa, as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas [...]. O tom e o espírito verdadeiro português, esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional que é o povo e as suas tradições, e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros. E por tudo isso é que a poesia nacional há-de ressuscitar verdadeira e legítima, despido, no contacto clássico, o sudário da barbaridade, em que foi amortalhada quando morreu, e com que se vestia quando era viva».

(Castelo Branco, 1969: 78). Na sequência disto, dá uma conhecida definição do acto criador: «Escrever é respirar» (Castelo Branco, 1969: 79).

Finalmente, considera-se a questão da recepção da obra prevista no futuro. Um poeta é, no geral e como se viu numa citação anterior, um candidato à imortalidade. Tal concepção provirá de poetas canónicos, como Horácio (*Odes*, 3.30) ou Ovídio (*Metamorfoses*, 15.871-879). Dando substância à dimensão divina da poesia, Camilo Castelo Branco chama-lhe «idioma dos deuses» ou «dos anjos» (sem que haja, necessariamente, uma versão mitológica desta origem²⁷). No entanto, se nem todos lhe podem aceder, à literatura Camilo reconhece outro poder: o de nobilitar o homem. Com efeito, no final do texto sobre Inácio Pizarro, o crítico confessa não ter indicado os diversos cargos e títulos de fidalguia deste poeta, e defende-se: «Omiti estes aparatos estimáveis, porque tinha dito que o sr. Inácio Pizarro era o autor do romanceiro português. A árvore da fidalga estirpe por pouco se ia escondendo entre os nobilíssimos e nobilitantes livros de S. Exa.» (Castelo Branco, 1969: 309-310). Esta é uma concepção romântica da arte, pois, como resume Jorge de Sena (1992: 157), «o Romantismo é [...] uma aristocratização pelo talento».

Pelo que muito que deve à tradição e pelo que tem de traços neoclássicos sem deixar de assimilar preceitos românticos, a crítica literária de Camilo Castelo Branco não é inovadora e nem sempre constitui um corpo doutrinário próprio nem coerente. Por conseguinte, o estudo realizado é mais revelador da personalidade de Camilo, do seu gosto literário e os seus amigos do que sobre a teoria literária que ele não desenvolveu, como no Romantismo português ninguém faria.

Referências

- Aristóteles (2008). *Poética*, trad. Ana Maria Valente, pref. Maria Helena da Rocha Pereira. 3.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cabral, Alexandre (2003). *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. 2.^a ed., Lisboa: Caminho.
- Castelo Branco, Camilo (1924). *Dispersos de ...*, compilação e notas Júlio Dias da Costa. Volume I: Crónicas, 1848-1852. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- (1925). *Dispersos de ...*, comp. e notas Júlio Dias da Costa. Vol. II: Crónicas (1853-1856). Coimbra: Imprensa da Universidade.

27 Não raramente, quando o Romantismo português opera mudanças no imaginário clássico da fonte da poesia (de que são projecção as musas), substitui-o sem descontinuidade por um imaginário judaico-cristão (recorde-se o poema-programa de João de Lemos, publicado n' *O Trovador*, dirigido ao arcanjo da poesia).

- (1926). *Dispersos de Camilo*, comp. e notas Júlio Dias da Costa. Vol. III: Crónicas (1857-1885). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- (1969). *Esboços de Apreciações Literárias*, ed. Natércia Rodrigues Alves, introd. Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- (2003). *Anátema*, introd. e ed. Ernesto Rodrigues. Porto: Caixotim.
- Castilho, António Feliciano (1874). *Tratado de Metrificação Portuguesa seguido de Considerações sobre a Declamação e a Poética*. 4.^a ed., Porto: Liv. Moré.
- Castro, Aníbal Pinto de (2008). *Retórica e Teorização Literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo*. 2.^a ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Chagas, M. Pinheiro (1867). *Novos Ensaios Críticos*. Porto: Viúva Moré.
- Coelho, Jacinto do Prado (1969). «Nota Preliminar». In Castelo Branco (1969: 5-23).
- (1997a). «Jornalismo. Em Portugal». *Dicionário de Literatura*, dir. Jacinto do Prado Coelho. Vol. 2, 4.^a ed., Porto: Figueirinhas, pp. 504-510.
- (1997b). «Revistas. Em Portugal». *Dicionário de Literatura*, dir. Jacinto do Prado Coelho. Vol. 3, 4.^a ed., Porto: Figueirinhas, pp. 930-931.
- (2001). *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 3.^a ed., pref. Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ferrari, G. R. F. (1999). «Plato and Poetry». In *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. I: *Classical Criticism*, ed. George A. Kennedy. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 92-148.
- Ferraz, Maria de Lourdes A. (1997). «Crítica e História Literária». *Dicionário do Romantismo Literário Português*, dir. Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Caminho, pp. 104-109.
- Halliwell, Stephen (1999). «Aristotle's Poetics». In *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. I: *Classical Criticism*, ed. George A. Kennedy. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 149-183.
- Horácio (2012). *Arte Poética*, trad. Raul Miguel Rosado Fernandes. 4.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Garrett, Almeida (1853). *Lírica [de João Mínimo]*. Lisboa: Casa de Viúva Bertrand e Filhos.
- (s/d). *Romanceiro*, org., fixação de textos, pref. e notas Maria Helena da Costa Dias, Helena Carvalhão Buescu, Luís Augusto Costa Dias, João Carlos Faria. 3 vols., 2.^a ed., Lisboa: Estampa.
- Ingarden, Roman (1979). *A Obra de Arte Literária*, trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga, João F. Barrento, pref. Maria Manuela Saraiva. 2.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jauss, H. R. (2015). *Pour un esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, pref. Jean Starobinski. Paris: Gallimard.
- Machado, Júlio César (1863). *Contos a Vapor*. Lisboa: Liv. M. A. de Campos Júnior.
- Moisés, Massaud (2000). *As Estéticas Literárias em Portugal*. Vol. II: *Séculos XIX e XX*. Lisboa: Caminho.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (1995). «Aristóteles». In *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 1, Lisboa: Verbo, cols. 387-392.
- Pimentel, Alberto (1913). *Memórias do Tempo de Camilo*. Porto: Magalhães e Moniz.
- Reis, Carlos (1994). «Narrativa e Metanarrativa: Camilo e a Poética do Romance». *Congresso Internacional de Estudos Camilianos: Actas*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camiliana, pp. 105-118.
- Ribeiro, Aquilino (1974). *O Romance de Camilo*. 3 vols. Amadora: Bertrand.
- Ribeiro, Maria Manuela Tavares (1980). «Teorias e Teses Literárias de António Pedro Lopes de Mendonça». Separata da *Revista de Histórias das Ideias*.

- Rodrigues, Ernesto (1998). *Mágico Folhetim: Literatura e Jornalismo em Portugal*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Salgado Júnior, António (1997). «Crítica. Em Portugal». *Dicionário de Literatura*, dir. Jacinto do Prado Coelho. Vol. 1, 4.^a ed., Porto: Figueirinhas, pp. 232-234.
- Sena, Jorge de (1992). «Classicismo». *Amor e Outros Verbetes*. Lisboa: Edições 70, pp. 154-179.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (2000). *Teoria da Literatura*. 8.^a ed., Coimbra: Almedina.
- Tengarrinha, José (1989). *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. 2.^a ed., Lisboa: Caminho.
- (1992). «Imprensa». *Dicionário de História de Portugal*, dir. Joel Serrão. Vol. III, Porto: Figueirinhas, pp. 246-273.
- Todorov, Tzvetan (1980). «La lecture comme construction poétique». *Poétique de la prose (choix) suivie de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Seuil, pp. 175-188.
- Venâncio, Fernando (1998). *Estilo e Preconceito: a Língua Literária em Portugal no Tempo de Castilho*. Lisboa: Cosmos.

